

熊本大学学術リポジトリ

Kumamoto University Repository System

Title	映画論 : 論説
Author(s)	相澤, 博良
Citation	龍南, 248 : 51 - 60
Issue date	1941-02-25
Type	Departmental Bulletin Paper
URL	http://hdl.handle.net/2298/8413
Right	

映 畫 論

文 三 乙 相 澤 博 良

廿世紀の藝術は映畫だといはれてゐる。だがそれは映畫の性格といつたものが、本當に理解された上で言はれてゐることだろうか。或は今日我々青年層によつて唱へられてゐる「映畫藝術論」は、實は低級なもの（娛樂）にではなくて、高級なもの（藝術）に魅了させてゐるのだ、と言ひたいばかりの一種のカモフラージュに過ぎないのはなからうか？ 若しさうでなかつたとしたら、唯に「映畫藝術論」の合言葉あるのみで、新美學の設計、映畫藝術論の新展開並びに修正、映畫のもつ企業性と藝術性との間の摩擦の合理化といつた方面への我々青年層の働きかけの、かくも沈滞した現狀は解しかねるのである。

私はかゝる次第で、映畫を問題とする前に映畫を知るために、こゝに出来るだけ廣く映畫の特性乃至は機能といつたものについて述べてみたい。

かゝる試みに際して最初に言はねばならないことは、映畫として存在理由を持つてゐるといふことである。然もそれは、文學が文學として存在理由を持つてゐるのと同じ理由によつてである。文學の藝術的優越性を誇るのは、その人の勝手である。だが、文學の藝術的形式が藝術の絶對的な表現形式であるかの如く考へるのは誤謬たることは言を俟たない。文學の機能は、過去においては「話される言葉」の、（原始的な敘事詩・武勳の歌・バラッドはすべて吟誦するものだつた）がテンベルグの印刷術の發明（一四九〇）以來は「書かれた言葉」の機能であつた。ところで言葉は既に限界

にぶつつかつた。即ちジイドが「レ・デバ」の中で見、且又彼自身も知つたといはれてゐる、ニイチエの幸福、(註)それは結局言葉で表現できないものであつた。又ヘルダーリンがクラシツクに達して言葉を失ひ、ギリシヤを語ることも歌ふことも必要でなくなり狂つた、といふとき、そこには「言葉の力の行詰り」乃至は「文學の限界」といふものがあるのだ。

註 ジイドは次のやうに言つてゐる。「妹の傍にあつてぼんやりと屈托なげに、憂の鬱影もささないニイチエの姿がそこに示されてゐた。——『兄は私と話をします』と妹が言つてゐた。『そして恰も氣遣ひなどではないかのやうに、何でも身の廻りのことに氣を配ります。——ただ兄はもう自分がニイチエであるのを知りません。時として兄を眺めながら、私は涙を抑へることが出来なくなります。すると兄は申します。なぜ泣くのだ。わたしたちは幸福ではないか。』」

ところで映畫の機能は何の機能か？

この間に對して、サイレント時代、進歩的インテリゲンチヤの間で盛に論議されたといふ「映畫・語」の理論を紹介することによつて、その答としたい。トーカー以來、この理論は唯歴史的意味に於てしか取り上げられないのであるが、たとへトーカーが聲を得たからといつて、映像の否定はなされない以上、「映畫・語」の理論は決して忘れられてはならないものである。私は最も簡潔にこの理論の基本的概念を説明してゐる、アレキサンダ・ブライロフスキイの言葉を引用する。

いま「うま」といふ言葉があるとする。この文字の現はしてゐる意味は、一つの抽象的な一般的表現にすぎない。

——中略——がしかしそれを諸君がスクリーンの上でみるならば、それらの特定はすべて、直接その「視覺的映像」によつて直ちに明白となるのである。その「視覺的映像」を「映畫の言葉と呼ぶのである。——中略——

然らば唯一つの「映畫の文字」とはいかなるものであるか。

いま、書かれた文字に比較して見るならば、唯一つの文字、たとへば「い」であり、「ろ」であり、「は」である。

——中略——それは他の文字と一定の關係におかれて始めて意味を持つのである。「う」は「いくさ」の「い」であり、「く」の「う」である。

従つて、孤立的の基本的映像は、何らの「映畫的意味」を持たないのである。若し映像が一つの「場」である場合には、それは他の映像との關聯に於てのみ、それが禁酒係官によつて没收されたウスキイの場であるか、或は重要書類を入れて、浸入した難破船から大洋の中に投げこまれた場であるか、或は又、上海の酒場で酔ひどれの水夫達の喧嘩の武器として用ひられた場であるかがわかる。——中略——

言葉の撰擇、文章中の言葉の配置、——言葉のリズミカルな流動、その循環等、異なつた言葉による同じアイディアの表現——つまり素材としての「言葉」の操縦は、われ／＼が文學的様式或はスタイルと呼ぶところのものである。

單一の基本的な「視覺的映像」「映畫の言葉」（機械的にいへば、幾組かの畫面）の類推的選擇、配置、リズム的輪廓、操縦が「モンタージュ」なのである。

過去において又今日において尙、映畫の本質的機能を映像や場面の中にあるかの如く考へることにより、いかに多くの誤謬が侵されたことか。言葉がシユプランガーの「慢性的群衆ヒステリー」に對して、その効力を失つたことは確かである。そして言葉にとつて代つて、映畫が眞實のすがた、眞實の色（直接的視覺性）及び眞實の聲（直接性聽覺性）をもつて登場したことは疑へない。だが映畫のリアリズムとは、その眞實に根據を有するものではない。従て畫面がいかに現實的に眞實であるかといふ點にではなく、いかに畫面からうける心理的效果が現實的であり、眞實であるかといふ點にある。（註）

註 有名な佛蘭西の喜劇役者コクランは「藝術と俳優」と題する論文に言つてゐる。

「君は劇場の中にあるのだ。往來にあるのでもなければ、家の中にあるのでもない。若し、君が往來や家の中でやる動作をそのまま舞臺の上に置くなり、丁度圓柱の頂きに實物大の立像を置いた時と同じ結果を見るだらう。即ち、もうそれは實物大には見えないだらう。」(小山内薫芝居入門四頁)

同じやうなことが映畫についても言へるのだ。

寧ろかゝる視覺的現象や聽覺的眞實性にのみ頼つたりアリテートは、映畫の狡猾なアピールとしての作用しか果しえない。即ち「慢性的群衆ヒステリー」の、より強い刺激への欲求の需要と化するのである。英國の或る文藝評論家は、「カール・マルクスによれば、宗教は民衆の阿片であつた。しかし、宗教は最早マルクス時代に於けるやうに、多くの人々とつて十分な麻醉劑の役割を果してゐるとは考へられない。現代には新しい阿片が生れた——それは映畫である。」といったが、之はかゝる映畫の眞實性を目して言つたのである。實は映畫の本質なるものは、映像や場面の中ではなく、場面と場面との間にあるのだ。エンゼンシュテインの言葉を借りて言ふならば映畫の「第四次元」にあるのだ。

次に、些かなりとも映畫の表現技巧に就て述べたい。こゝで映畫の表現技巧といふとき、それは監督によつて取扱はれるもので、「技術」(註)が裝置者・モニター・俳優・小道具係等の職能たることに對してゐる。

註 映畫でいふ技術で、一般に用ひられてゐる技術ではない。原始的にいつて活動寫眞機の發明・今日に到つてカメラ・トリック術・焼付技術・ライト・色彩映畫等である。

今日、文化映畫、ニュース映畫に限らず劇映畫に關して、即ち映畫そのものが藝術であることを否定する人々は、現實の單なる機械的再現であるといふことを理由にするやうである。又かゝる見解は教養ある人々、殊に繪畫の領域に強い愛着をもつ人々によつてなされるやうである。之は自然の原型を畫家の眼(神經組織)を通じて、手と繪筆によつて、誰にもわかる印象を一群の色彩を以てカンバスの上に描きだす過程と、對象から反射される光線がレンズ組織によ

つて聚合され、次いで感光膜上に化學的變化を惹起させる寫眞撮影の過程との間の違ひによつて、藝術的なものと非藝術的なものとを區別しようとするものである。かゝる見解は先にも少し觸れておいたやうに、映畫的リアリティが客觀的實在たる現實と同一次元にあるとみてゐる點に於て、最も大きな誤謬を犯してゐる。之に對してはプロフキンは次のやうに言つてゐる。「監督の意志によつて支配され、その結果として——即ち撮影された個々のフィルム斷片のカツティングと編輯の後——カメラによつて新しい映畫的な時間が成立」し、「現實の空間では、恐らく様々の場面に於て、撮影されたかも知れないやうな個々の要素を、結合することによつて、映畫的空間なるものが作り上げられる。」（映畫脚本論と監督論）

アルドルフ・アルンハイムは「藝術としての映畫」に「映畫の要素的材料的特性の特徵を各別に敘述し、そしてこれに對應する現實の視覺像の諸特性と比較對照させねばならぬ。この兩者がいかん根本的に相違してゐるか、またこの相違からこそ、映畫がその藝術手段を作り出すものである。」といつて次の五項を掲げてゐる。

I 物体の平面への投影

II 空間の深さの減少

III 色彩の脱落と照明

Ⅲ 畫面限界と、客体からの距離……吾々の眼の視野とスクリーン^{スクリーン}の上の限られた映畫面の違ひから生ずる問題と、撮影に際するカメラの位置と映畫館に於ける觀客とスクリーンとの間の距離の問題が取扱はれる。

V 空間・時間的連續性の脱落……これが今プロフキンの言葉を引用して説明したものである。

Ⅵ 非可視的な感覺世界の脱落……嗅覺・平衡感覺・觸覺等は間接に視領域の過程を通じて媒介されることが取扱はれる。

要するに自然の原型としての現實と、映畫のとらへる現實との間の差違、殊に時空の連續性の脱落が映畫技巧の成立

の根據として成立するのである。試みに、こゝに映畫の表現技巧を簡單に列記しておく。

I 畫面内の技巧

目的物に對するカメラの位置による遠近（クローズ・アップ バスト ミディアム ショット フル・シーン
ロング・ショット カメラのアングル 畫面を色々の形で遮斷する方法 移動撮影とパン 空舞臺（演劇から來
たもの）等

II 畫面接續の技巧

フェイド・イン・アウト ワイプカット・バック フラッシュ・バック 象徴的又は譬喩的畫面の接續

III 音の接續法（演劇の「間」から來た技巧である）

III 音と畫面との接續の技巧

オフ・シーンの音 ナラタージュ 背景的效果としての音 コントラプンクト（對位法）的な音と畫面の連結

「映畫評論」十七の一による

然し、斯様な映畫の技巧をもつてしても、映畫の限界性の存在は不可避であることは争へない。製作における機械性は、鑑賞における集團性、資本における商品性とともに、映畫の三つの特徴といへよう。カメラといふ機械を通じてなされる表現形式には、勢ひ限界といふものを伴ふであらう。だが限界にうちあたることにおいては、文學にしても同様の運命にある。寧ろ我々としては、「映畫描寫の限界性とは、畢竟現在の映畫作家の心理描寫と描寫能力の限界性に外ならない」と考へておかう。

殊に「映畫の視覚性」にとらはれて、心理は形をもたぬ。故に映畫は心理描寫は不得意だ、ときめてしまつてはならない。形を持たぬといふ規定は餘りにも性急である。試みに少しく心理描寫の實例を列記しよう。

I 内面的な心理描寫

心理をその心理の内部にまではいりこんでする場合

『にんじん』 夢と意識溷濁の例

にんじんがベットに入つてから夢の中で「影のにんじん」と對話する。

『吸血魔』 單純な内面的心理描寫の例

全篇が既に意識の内部での描寫である。特に主人公が棺の中に擔がれて墓場へ向ふ時、主人公の眼に代つて教會の建物をカメラが捉へる。

『アジアの嵐』 意識内容の象徴的な描寫の例

ジンギスカンの後裔を兵士が銃殺する。銃丸を受けたジンギスカンの後裔の死体は砂丘の斜面を轉り落ちる。そこにうね／＼とした泥濘のカットが挿入される。

Ⅱ 外面的な心理描寫

外部に表出されたものの外部に投射されたものとして、心理の外部から描寫する場合

『雨』

暗示的象徴又はライトモチーフ所謂「又しても雨」といふ土砂降りの雨が或る暗示的な力を以て全篇を壓してゐる。そして人の心を苛立たせずにはおかぬやうな土人の大鼓のリズム。

『背 信』 背景と心理の擔ひ手である人物の對比

背信の罪にせめられてゐるヒロインが『背信』の句を大きくかゝれた廣告をバックにしてさまよふ。

『にんじん』 動作のカメラとマイクロホンとを通したリズム

にんじんは外界へ（樂しげな親子のハイキング姿）と接觸するに及んで、自分の苦境を次第に意識し始め、馬車の上から馬の尻に鞭を振ふ。馬車と路傍の人々や風景が交互的に寫される。そのテンポ。……

『巴里の屋根の下』 象徴的外面的心理描寫

ラストの場面、ルイのためアルベールは養の目を出してやる。『映畫評論』千六の十による

これらの例のうち『にんじん』の心理描寫、殊にベットに入つて第二のにんじんと對話する例、及びこゝには擧げなかつたが、鶏小屋への途中惡魔の幻影に襲はれて逃げ廻る場面の如きは、「さう思へた、感ぜられた」といふ文學的表現の文字の逐次譯として、追隨の關係にあることは否めない。だがそれも小説の映畫化といふ根本的な追隨關係に由來してゐることを認めねばならぬ。本當に映畫的な映畫が生まれるまでには、より深いシナリオの研究といふことが前提されねばならない。

思ふに、映畫は心理描寫が得意でないといふが、それは文學には劣るとも演劇には優つてゐる。演劇は現實の時空の枠に規定され支配され、それに從順なる限りに於いて藝術的にも眞實をうるに便宜なのであつて、追憶とか感覺とか想像とかになつてくると、言葉（合話特にモノローグ）によつて或程度の効果を興へるに止る。その點は映畫は時空の創造といふ立場に立ちうるのである。だからといつて、私は映畫が文學以上に心理描寫に巧だと言ふのではない。直接視覺的聽覺的であること、並びに直接であること等によつて、より直截簡明な表現が行はれ、又ダイナミックな迫力を有つことは出来ても、例へばポール・ブルジェの『弟子』に描かれたヒーローのあまりにも繊細な又煩瑣な心理の構造を映畫がとらへうとは思へない。寧ろ映畫はその性格上、然る病的にまで錯綜した心理の構造に反撥するのではなからうか。つまりわれ／＼は映畫に文學に對すると同じものを期待してはならないのだ。映畫はかゝる繊細な心理描寫に代るに、集團の心理内は性格の描寫を以てしたとき、文學の領域からとび出して獨特の積極的な表現の題材を獲得するのではないかと思はれる。

エス・テイモシエンコは「映畫藝術とモンタージュ」(一九二八・三)の中に、ジガ・ヴェルトフが或るフィルムの中で使つたといふピオニールの屯所を開設するときの國旗掲揚の場面の描寫の(分析的)手法を掲げてゐる。それは……

- 一——指揮者の頭 (11 コマ)
 三——櫓と旗 (31 コマ)
 五——(字幕)「旗は掲げられた」
 七——櫓の上のピオニールの少女 (28 コマ)
 九——喇叭卒 (16 コマ)
 十一——櫓と旗 (10 コマ)
 十三——旗を見上げてゐるピオニールの顔 (10 コマ)
 十五——第二の顔 (10 コマ)
 十七——櫓の旗 (10 コマ)
 十九——櫓の上のピオニールの少女 (8 コマ)
 廿一——櫓と旗 (10 コマ)
 廿三——櫓の上のピオニールの少女 (20 コマ)
 以下、旗を掲げる場面が五十二の部分に分れ、その全長が十七米半 (一分三十秒強)、平均一シーンが三分の一米、(二秒弱)といふ勘定になつてゐる。
- 二——櫓の上のピオニールの少女 (14 コマ)
 四——指揮者の頭 (7 コマ)
 六——指揮者の頭 (9 コマ)
 八——櫓と旗 (24 コマ)
 十——指揮者の頭 (14 コマ)
 十二——櫓の上のピオニールの少女 (10 コマ)
 十四——櫓と旗 (10 コマ)
 十六——櫓の上のピオニールの少女 (10 コマ)
 十八——第三の顔 (10 コマ)
 二十——第四の顔 (15 コマ)
 廿二——第四の顔 (15 コマ)
 廿四——喇叭吹き (14 コマ)等。

映畫の群衆描寫をよりはつきりさせるために、演劇ではこれまで群衆がいかに取扱はれて來たかをみてみよう。

最も古くから行はれてきた例としては、群衆を齊唱としてこれを單獨の個人のやうに取扱ふ方法がある。希臘劇やその影響を受けたシラアの「メツシナの花嫁」クライストの「ベンテジレーア」ゴンヅン・クレীগの假面劇やオニールの假面劇にそれがうかがはれる。第二はシェクスピアの「ジュリアス・シーザ」やダエテの「ゲツア・フオン・ペルリヒンゲン」シラアの「ウルヘルム・テル」などに見られるやうに、群衆の精神を代表する例へばテルといふ特定の人物

によつて代表させる方法がある。これは又一面に於てヘロイズムの現れとも見れよう。

可様な個から遊離した集團の描寫、個による集團の代表のほかに、集團と個人との調和といふ試みは、ハウブトランの「織匠」にみられる。そして映畫のすぐれた集團描寫は、集團が一つの有機体となり集團的な生活体となつて、それ自身の精神と、それ自身の心臓とをもつた群衆を示しうるところにある。『歴史第二部』の城内の測量の場面にもみられた群衆の配置などは正しくすぐれた實例を提供するものである。

我々は個人的な懷疑、悲哀の外に、集團的な感動、痛噴、歡喜といったものに着目しなければならない。そして集團の描寫とは畫面をなるべく澤山の群衆を以て埋めてみることによつて成功するなどと考へてはならない。先に擧げた國旗掲揚の場面の群衆描寫の手法の如きは、サイレントの作品であるため適切な例とはいへないけれど、實に深く注意すべきものがある。映畫の大衆性もかゝる感激をば國民的共通心理の上に立脚して、共にするといふ意味に解されたとき、始めて積極性を獲得するのではないかと思ふのである。然しそれだけ製作者も、その作品の效果に對して責任を持たねばならぬのであつて、今日の「映畫批評」の機能も根柢をこゝにおろさなければならぬ。製作者側は常に純正な批評をきいて、その製作意圖と効果との間のギャップを認識し修正してゆかねばならない。この場合、私的な情實にとらはれた利己的批評や、藝術の本質やその創造過程を知らぬ天下り式批評、理論を輕蔑した印象批評は勿論、型にはまつて動きのとれぬ幼稚な批評や、意氣勢にして戈伴はざる劣惡な批評は避けられねばならない。本當の批評家は人生に對し、現實に對してそして藝術に對して大きな要求と熱情とを持つ人でなければならぬ。

一方、法は國民に阿片を好む故に阿片を與へんとする行爲を禁ずるなら又同じ理由によつて、國民がメロドラマや低級な喜劇や怪談もの、いはゞ感官的刺激をうけて樂む式の映畫を濫造することを制限し有効適切な方法によりのぞましき映畫の製作の途を開かねばならない。之は國民の肉体的精神的健全さを管理する國家の義務であり權利である。然し吳々もお爲ごかしの製作者の美しき意圖の告示を信じきつて、その効果を洞察する眼を曇らしてはならないのだ。